

## Курт Бадт. Утрата середины (к вопросу о модерне и антимодерне в немецком искусствоведении середины XX в.)

И. Д. Саблин

Санкт-Петербургский государственный университет,  
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9  
Российский институт истории искусств,  
Российская Федерация, 190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5

**Для цитирования:** Саблин, Иван. “Курт Бадт. Утрата середины (к вопросу о модерне и анти-модерне в немецком искусствоведении середины XX в.)”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 11, no. 3 (2021): 532–554. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.309>

На примере деятельности немецкого историка искусства Курта Бадта раскрыты сложности взаимоотношений Современного искусства с современным искусствознанием. Яркая и, очевидно, недооцененная фигура ученого, на протяжении своей долгой жизни готового противостоять буквально всей остальной науке и не желавшего становиться частью университетской системы, какой-либо школы или течения, всем своим творчеством воплощала ту самую идею свободы, за которую боролись художники-модернисты и сочувствующие им художественные критики. Благодаря доступности англоязычных версий текстов ученого о мастерах, близких Современному искусству, — Делакруа, Констебле, Сезанне — его позиция в споре о модернизме представляется более или менее однозначной. Задача настоящего текста — показать, что это далеко не так, обнаружив точки соприкосновения Бадта со многими его коллегами, заслужившими репутацию безусловных консерваторов. Прежде всего речь здесь должна идти об австрийце Хансе Зедльмайре, интерес к личности которого, особенно в последнее время, предопределен распространенными представлениями о принципиальной несовместимости академического искусствознания с попытками непредвзятого рассмотрения истории Современного искусства. Более того, о глубинном родстве такой науки с самыми реакционными политическими идеями, чему, надо отметить, выдающийся критик культуры Нового времени Зедльмайр дал немало поводов. Тем не менее его столкновение с Бадтом, полемика, имевшая место в 1950–1960-е годы, в центре которой творчество отнюдь не Сезанна, но Вермеера Дельфтского, может быть рассмотрено с точки зрения отношения двух ученых к явлениям, менее отдаленным во времени, что позволяет поставить вопрос о парадоксальной близости воззрений этих двух авторов со столь различной творческой и человеческой судьбой.

*Ключевые слова:* модернизм, консерватизм, историография, К. Бадт, Х. Зедльмайр.

Художественный модернизм и академическое искусствознание зародились приблизительно в одно время — в середине XIX столетия, вследствие, вероятно, кризиса классического искусства. И, как это бывает у братьев или сестер, здесь имело место как соперничество (в спорах о наследстве), так и категорическое неприятие друг друга. То привычное нам положение вещей, когда на страницах профессиональных журналов на равных присутствует как актуальное искусство,

так и явления прошлого, а для теперешних представителей искусствоведения почти невыносимым кажется признание в «непонимании» новейших течений, достигнуто ценой немалых усилий и потерь. Отношение любви/ненависти между современниками, пишущими об искусстве и творящими его, именно в минувшем столетии стало чем-то вроде основной историографической интриги, затронувшей, наверное, и самосознание художников, все-таки отличавших искусствоведов от той невежественной толпы, которой они в период становления модернизма противостояли.

Одной из ключевых фигур в истории такого приспособления науки к трансформациям искусства, вне всякого сомнения, остается наиболее последовательный критик модернизма австриец Ханс Зедльмайр (1896–1984). Пожалуй, трудно назвать иную личность в нашей профессии — не философа, литератора или журналиста, кто бы взамен простого игнорирования чуждых ему явлений столь тщательно, с таким вниманием на протяжении долгих лет выступал с критическими исследованиями искусства последних веков. Усилия его не пропали даром: книга «Утрата середины» [1] стала одним из немногих подлинных бестселлеров в жанре истории искусства, по сей день вызывающим горячие споры. Определенно не соглашаясь с основными выводами автора, нельзя не отметить убедительность и парадоксальную яркость многих его суждений, более того, крайне аккуратное ведение спора, далекое от пропагандистских клише и исключаящее огульное осуждение [2].

К несчастью, в наши дни отдать дань уважения выдающемуся ученому, тем паче непредвзято рассмотреть его аргументы, становится все труднее. Как ни странно, но все возрастающая временная дистанция, отделяющая нас от той эпохи, ведет вовсе не к сглаживанию противоречий, а как бы не к их обострению, о чем явственно свидетельствует опубликованная недавно творческая биография Зедльмайра [3]. Сколь ни причудлива затея написать историю некоего художественного стиля (модернизма) с единственной целью выявить его пагубную сущность, еще более странным должно показаться исследование, посвященное человеку науки (не политику), где на многих страницах последовательно разоблачались бы его идеи как абсолютно неприемлемые (с теперешних позиций), более того, в своей ложной убедительности вредные для юных умов. В самом деле, если прежде мировоззренческую позицию Зедльмайра характеризовали как культурный консерватизм, основанный на религиозных убеждениях автора [4], теперь это представляется не более чем эвфемизмом, прикрывающим действительные мотивы, сугубо политические. Непродолжительное (относительно всей деятельности ученого) членство в NSDAP, и прежде не бывшее ни для кого секретом, более того, повлекшее за собой наказание: не только (временный) запрет на публикации, но и увольнение с профессорской должности, что привело затем к эмиграции в Германию, — становится ключом к пониманию всей его научной работы, и до аншлюса, и после Второй мировой войны [5–7]. Если факт публикации главного антимодернистского текста не в 1938, а, скажем, в 1948 г. прежде служил аргументом в пользу непредвзятости исследователя, а его готовность идти против течения вызвала уважение даже у закоренелых оппонентов, теперь в таком упорстве видят проявление реваншизма. Разумеется, никакого «неофашистского подполья» в послевоенной Германии (например, в Мюнхене, куда перебрался Зедльмайр) автору современной монографии о Зедльмайре найти не удалось; все равно заодно с основным героем книги доста-

лось и единомышленникам, как явным, так и скрытым. И вот в этой части случилось нечто непредвиденное.

Дело в том, что автор замахивается на святое — тот самый модернизм, с которым Зедльмайр вроде бы сражался. Если следовать банальной логике, то следующее объяснение: коль скоро нацисты ненавидели всякое новаторское (т. е. свободное) искусство, то и любой, кто посмел усомниться в его торжестве уже после войны, по всей вероятности, был с ними заодно, — вполне работает. Но, увы, с точки зрения современных критиков и так называемое «дегенеративное искусство» оказывается тоже отнюдь не безупречно. Опираясь на исследования, в частности Б. Гройса [8] и близкого ему швейцарца Б. Висса [9], усмотревших в тоталитарных режимах XX в. не что иное, как окончательную реализацию модернистского проекта, теперешние исследователи культурной жизни середины минувшего столетия склонны записать практически всех вождей модернизма в «духовные фашисты» (терминология Висса). И то, что при Гитлере этих деятелей искусства преследовали, более не может послужить индульгенцией. Вопиющий случай Э. Нольде или Ф.Т. Маринетти (добавим сюда архитектора Ф. Джонсона) не кажется уже досадным исключением. Так, если Зедльмайр с симпатией писал о модернисте Фр. Марке [10], то, как утверждается в цитируемом исследовании [3, S. 226], делал он это совершенно не случайно: не только сам не вернувшийся с Первой мировой войны художник оказался духовным фашистом, таков был весь (немецкий) экспрессионизм.

Самой жесткой критике, однако, в книге о Зедльмайре (после главного героя) подвергается Ле Корбюзье. Можно сказать, швейцарец стал для автора своего рода alter ego австрийского искусствоведа [3, S. 205]. Сближение двух фигур ожидаемо: все-таки Зедльмайр в первую очередь исследователь архитектуры, проекты Корбю он заметил еще в 1920-е и в дальнейшем на одного из главных зодчих минувшего века неоднократно ссылался, относясь к его работам, безусловно, критически. Теперь это не важно... Ле Корбюзье ведь тоже духовный фашист! Во-первых, он замечен в антисемитизме (а к такого рода высказываниям современные критики необычайно чутки, одна неосторожная реплика, быть может, в частной беседе/переписке, перечеркивает все наследие мыслителя, писателя или художника), во-вторых, не покинул Вишистскую Францию, т. е. сотрудничал с режимом (как до того работал на Сталина), в-третьих, был еще и расистом. Дело доходит до отождествления «белых соборов», пригрезившихся зодчему в Америке, с «соборами для белых». И все это в достаточно серьезном, тщательно подготовленном, грамотно составленном исследовании, вовсе не в газетной статье или интернет-блоге.

В такой ситуации конфликт идеологов Третьего рейха с художниками-модернистами представляется почти недоразумением либо тоже следствием соперничества, так что основная вина Зедльмайра видится теперь не в том, что он напал на Современное искусство, а в том, что, нападая, он этот конфликт утрировал, не позволяя никому (в те годы) разглядеть глубокое идейное родство мнимых оппонентов. Искусство же модернизма, на которое отбросил зловещую тень Гитлер (или Сталин), становится из жертвы соучастником преступлений. Поразительный итог!

\*\*\*

Попробуем посмотреть на ситуацию идейных конфликтов 1940–1950-х годов не с самой очевидной стороны. Хорошо известно, что поистине жадный до научных

споров Зедльмайр в оппонентах недостатка никогда не испытывал. Почему же автор монографии-разоблачения пренебрегла возможностью в нужном ей ключе интерпретировать взаимоотношения ученого с тем, кто посвятил австрийцу целое критическое сочинение, поразив, как кажется, самую безупречную сторону его деятельности, предмет научной гордости — его методологию? В 1961 г. в Западной Германии вышла книга с примечательным подзаголовком: «Полемический текст против Зедльмайра» [11] — поистине редкое обозначение жанра исследования [12, S. 34]. Толчком к ее появлению послужила статья [13, с. 186–201], написанная десятилетием ранее, причем достойно внимания и первое, и второе место ее опубликования. Сначала (в 1951 г.) это фestschrift Ханса Янца [14, S. 169–77], по достижению пенсионного возраста уступившего Зедльмайру место профессора истории искусства Мюнхенского университета<sup>1</sup>, так что публикация стала своего рода вступительной речью преемника. Затем (в 1958 г.) в сборнике методологических статей «Искусство и истина», многократно переиздававшемся, в том числе по-русски [13], и призванном послужить образцом анализа отдельного художественного произведения, первостепенное внимание к которому — постулат всей деятельности ученого [13, с. 89].

Имя автора этого контрвыступления — Курт Бадт<sup>2</sup> (1890–1973). Будучи на шесть лет старше своего оппонента, сопоставимой известностью ни тогда, ни позднее он похвастаться не мог, и данная публикация осталась по большому счету не замеченной<sup>3</sup>. Немногочисленные же сторонники<sup>4</sup> образовали затем нечто вроде элитарного клуба, если не секты [15]. Основная причина малой известности Бадта — в его сознательном отказе от академической карьеры. Так, ни до эмиграции, ни после он не пытался защитить докторскую диссертацию, гарантировавшую в немецкой университетской системе *venia legendi* (право преподавать). В конце жизни Бадт все же получил должность почетного профессора в Констанцском университете. До этого момента работать в высшем учебном заведении он не мог именно по формальной причине (а не вследствие каких-либо идеологических расхождений).

Хуже того, изучая список опубликованных трудов ученого [19, S. 440–1], можно изумиться своего рода белому пятну, которое приходится на 1930-е годы и необъяснимо одним лишь приходом к власти нацистов. В самом деле, последнюю свою статью перед долгим перерывом Бадт опубликовал в 1928 г., а следующий текст появился в 1943 г. (в Англии, где жил тогда ученый). Правда, еще одна статья, 1932 г., предназначенная для фestschriftа В. Фридендера, увидела свет лишь четверть века спустя в коллекции теоретических исследований Бадта [20]; тот юбилейный сборник не дали издать именно новые власти. Еще более поразительный факт — то, что, по сути, первая полноценная монография ученого вышла только в 1948 г. [21], т. е.,

---

<sup>1</sup> Отметим факт противодействия приглашению ученого, изгнанного из Вены вследствие своих политических убеждений, со стороны других преподавателей и студентов [7; 15, S. 12]. В отличие от сорвавшейся попытки 1960 г. вернуть ученого в родной университет [16, S. 90–1], протесты эти ни к чему не привели.

<sup>2</sup> Основные биографические сведения о Бадте можно почерпнуть в послесловии к изданным недавно мемуарам ученого о жизни на Боденском озере в 1920–1930-е годы [17].

<sup>3</sup> Диссертация, посвященная этому спору [18], ожидаемо разочаровывает, учитывая, что автор не нашла ничего лучше, как объявить победителем в нем Э. Пановского, равно удаленного от того и другого; суть же полемики ею едва ли схвачена.

<sup>4</sup> Среди них нужно упомянуть Лоренца Диттманна (выпускника Мюнхенского университета), М. Гозебруха, Р. Куна. Впрочем, история этого круга ученых еще только ждет своего исследователя.

когда Бадту было уже около 60 лет. Зедльмайр, которому отнюдь не сразу удалось получить место преподавателя университета, тем не менее уже к началу 1930-х годов имел репутацию, выходящую за рамки немецкоязычной науки.

Как можно предположить, отказ Бадта от исследовательской (а не только педагогической) деятельности, связан с крайне пессимистичным настроением ученого по отношению как к перспективам художественного творчества, так и изучения его в XX в. Его собственные занятия искусством лишь дополняли существование частного лица, произведения свои (картины, графику, скульптуры) достоянием общественности он делать не стремился. Более того, будучи уроженцем Берлина, Бадт выбрал для почти отшельнического существования в кругу семьи город Юберлинген на Боденском озере, куда смог вернуться и после эмиграции. До войны наследство, доставшееся от отца-банкира, позволило Бадту предпринять следующий шаг на пути от занятий наукой: приобрести ферму. Увы, случилось это в канун злополучного 1933 г., так что сельскому хозяйству бывший искусствовед смог уделить только несколько лет, пока не обнаружилось неслыханное: лицо еврейского происхождения посмело проникнуть в ряды немецкого крестьянства! Ферму отобрали (а после войны ее вернуть не удалось), но Бадт еще несколько лет не решался на эмиграцию, каким-то чудом успев покинуть страну пред самым началом Второй мировой войны.

Жизнь беженца в Лондоне в 1940-е годы омрачена крайней бедностью, чуть не единственный источник дохода — шитье, которым занималась вторая супруга Бадта Лени Арнхейм (сестра Рудольфа Арнхейма). Возможности работать по прежней специальности сводит к нулю и конкуренция со стороны английских коллег, и плохое владение языком — проблема всех ученых-эмигрантов, хорошо переданная Эрнстом Гомбрихом [22, S. 77]. Институт Курто и Варбурга мог бы послужить спасением, как, скажем, для того же Гомбриха, но очевидно, что с данным направлением науки Бадта сближало немного. Неслучайно в том самом тексте для сборника Фридендера автор отталкивался от критики идей Э. Панофского, что отчасти напоминает его последующее столкновение с Зедльмайром, ибо до прихода нацистов к власти именно Панофский мог претендовать на роль лидера в немецкой науке об искусстве, так что в том и в другом случае Бадту показалось важным открыто дистанцироваться от господствующего направления. И правда, доклад о «Сущности скульптуры», прочитанный в институте Курто и Варбурга в годы войны (а изданный гораздо позже) [23, S. 131–64], уже названием своим едва ли напоминает принятые в этой школе подходы. По-иному дело обстоит с монографией, посвященной Дж. Констеблю — сближение пейзажистов начала XIX в. с современными им натурфилософскими исканиями, пожалуй, некоторое отношение к иконологическому методу имеет. Но другие монографии, выходявшие уже на родине (причем лишь одна из них — книга о Сезанне [24] — переведена на английский), от подобных идей далеки (см. далее).

Что же заставило Бадта выступить против Зедльмайра? Зная биографию ученого, можно предположить: все дело в категорическом неприятии Бадтом национал-социалистского прошлого своего оппонента. Однако фактами это не подтверждается. Правда, просветить Бадта в данном плане пытался коллега Фриц Новотный, с которым тот вступил в переписку в 1950-е годы, в ходе работы над книгой о Сезанне. Этот австрийский ученый мог считаться в ту пору, пожалуй, крупнейшим специалистом по творчеству француза в немецкоязычной среде, так что, опять же,

Бадту показалось необходимым сформулировать свою позицию в споре с коллегой (что заметно не только по опубликованной в наши дни переписке [25, S. 516–48], но и из текста монографии). Примечательно, что диссертацию о Сезанне Новотный защитил в Вене в 1938 г. под руководством Зедльмайра.

Тут возникает причудливый треугольник, где точкой соприкосновения Новотного и его (формально) научного руководителя стало признание важности Сезанна для всего модернизма<sup>5</sup>, тогда как положительная оценка его творчества сближает Новотного с Бадтом. Согласно современной исследовательнице наследия Новотного, «при том, что Бадт жесткой критике подверг, наряду с Новотным, посвященную Сезанну главу “Утраты середины”, невозможно отрицать определенное родство воззрений Бадта с пессимистическим подходом Зедльмайра к вопросам культуры». И далее: «В то время как Зедльмайр сходил с Новотным в оценке важности вклада Сезанна в движение к модернизму, для Бадта развитие искусства Сезанном, по существу, завершилось. Оттого он и рассматривал живопись Сезанна как “последнюю великую попытку противопоставить всеобщему скатыванию в хаос здравую и разумно организованную картину мира”» [16, S. 83–4].

А вот, как оценивал сочинение Зедльмайра в письме к Новотному Бадт (1957 г., т. е. уже после выхода его книги о Сезанне): «Я рассматриваю книгу “Утрата середины” как (неудачный) опыт борьбы с известным нигилизмом нашего времени. Полагаю, что Сезанн-то этим нигилизмом еще никак затронут не был» [25, S. 546]. Недоумение у Бадта вызвал намек Новотного на «весьма мрачные намерения» [25, S. 545] Зедльмайра, который тот прояснил в следующем письме, объявив стремление поверить культурную ситуацию религией, враждебным науке подходом [25, S. 547]. Тогда же указал он на типичный для бывших нацистов переход в христианство — взгляд, как уже отмечалось, разделяемый теперешними исследователями. Новотного задело сопоставление Бадтом его интерпретации творчества французского художника с соответствующей главой у Зедльмайра, в которой, впрочем, тот сам ссылаясь на бывшего ученика, утверждая, что именно Новотному удалось раскрыть важнейшее свойство этой живописи: «Искусство Сезанна <...> как узкая грань между импрессионизмом и экспрессионизмом, подготавливающая *прорыв* внечеловеческого (курсив авторский. — И. С.)» [1, с. 137]. За сим и следует упоминание Новотного, который неслучайно жаловался впоследствии Бадту [25, S. 541], что старается с тех пор как можно реже использовать подобную терминологию, дабы не способствовать осуществлению «мрачных намерений».

Бадт свое исследование начинает серией цитат из существующих работ о творчестве Сезанна [24, S. 9–10], с тем чтобы продемонстрировать сущую разногласию мнений об этом живописце. Там у него и встречаются Новотный с Зедльмайром. Впрочем, несогласие с позицией австрийского исследователя Бадт выразил уже в первых своих письмах ему [25, S. 528–42], когда оспаривал своего рода апофатический метод, следуя которому ученый не только находил допустимым, констатируя недостаток чего-либо (в данном случае человечности) в творчестве художника, приходил затем к позитивным выводам, но и полагал, что таким образом отнюдь

---

<sup>5</sup> Примечательно, что один из первопроходцев в деле освоения актуального художественного материала с позиций академической науки в послевоенной Германии Макс Имдаль неоднократно ссылаясь на характеристику творчества Сезанна у Зедльмайра [26, S. 80, 81, 143, 144], вынося, однако, за скобки то, в какой метасюжет поместил художника этот исследователь.

не предоставляет материал осуждающим Современное искусство вообще и Сезанна в частности. Упрек, что в действительности именно эти наблюдения Новотного и использовал нападающий на Сезанна Зедльмайр, более чем обоснован, и нет вины Бадта в том, что он Новотному на это противоречие его методики указал.

Возможно ли, что все же именно предупреждения Новотного об «опасности» Зедльмайра и подвигло Бадта на написание полемического текста<sup>6</sup>? Когда бы так, ученый напрямую высказался бы по поводу оценки Зедльмайром именно творчества Сезанна<sup>7</sup> или каких-то иных явлений новейшего искусства. Вместо этого объектом критики становится текст, посвященный представителю классической живописи, исключительное значение которого ни Зедльмайром, ни Бадтом, ни кем-либо другим, разумеется, не оспаривалось.

Интересно другое. Примерно в те же годы в Мюнхенском университете работал Эрнст Штраус (1901–1981), занимавшийся преимущественно изучением колорита в классическом и Современном искусстве<sup>8</sup>. В его, по-видимому, так и не оконченном опыте исследования цветовой составляющей всей истории европейской живописи [28], центральное место занимало противопоставление «колоризм — люминизм», т. е. акцентирование в искусстве (реального) цвета или же (иллюзорного) света. Противопоставление, стоит отметить, не получило широкого распространения в научной литературе, ибо эти термины известны не в равной мере. Очевидно, феномен колоризма вызывает у ученых, да и вообще у образованный публики, гораздо больший интерес. Другой тонкий ценитель колоризма, фигура во многих отношениях категорически важная — Теодор Хетцер (ровесник Бадта, рано ушедший — еще в 1946 г.) — рассматривал нечто похожее на это противопоставление (не используя, однако, слово *люминизм*) в своем исследовании цвета Тициана (1935), где представлял Караваджо главным оппонентом великого колориста [29, S. 198–216] (что необычно, ведь чаще Микеланджело Меризи противопоставляют маньеристам или академистам). В терминологии Штрауса Караваджо, несомненно, люминист<sup>9</sup>. Как и Вермеер.

И вот тут уместно вспомнить интерес Зедльмайра именно к воплощению света в искусстве [31], что, на мой взгляд, в первую очередь предопределено занятиями зодчеством (поначалу даже практическими)<sup>10</sup>, ведь свет наполняет и наделяет смыслом архитектурное пространство, которое Зедльмайр пытается выявлять

---

<sup>6</sup> Интересно, что Зедльмайр все-таки почувствовал личную враждебность, в своем ответе припомнив Бадту его рецензию на книгу В. Шене, где мюнхенский профессор (не имеющий к рецензируемому труду прямого отношения) представлен чуть ли ни гамельнским крысоловом [12, S. 64]. Вот только похоже, что Бадта влияние национал-социализма, якобы присутствующее в текстах учебного, беспокоило гораздо меньше, нежели его методика, которая увлекала молодежь, по мнению Бадта, в пропасть [25, S. 548].

<sup>7</sup> Позиция Диттманна, назвавшего «Искусство Сезанна» «настоящим ответом “Утрате середины”» [27, S. 193], лишь выдает желаемое (молодыми учеными, отвергающими консерватизм Зедльмайра) за действительное.

<sup>8</sup> Вынужденный, как и Бадт, эмигрировать, но успешно преподававший и до войны, и после. См. [15, S. 13]

<sup>9</sup> Ср. высоко ценимое Зедльмайром сочинение В. Шене о свете в живописи, особенно раздел, посвященный этому художнику: [30].

<sup>10</sup> Совсем иначе считает современный автор. «Световая метафизика» Зедльмайра для нее — проявления ни больше ни меньше, как нацистского культа солнца [3, S. 181].

и при анализе живописных произведений<sup>11</sup>. Что же до Сезанна, то в его лице явлен, пожалуй, наиболее последовательный антилюминист истории искусства. Ср.: «...начиная с Сезанна свет как бы проглатывается цветом, на который отныне переносится все достоинство, сила и власть первого, прежде независимого от красок и подчинявшего их себе. Свет превращается в земную субстанцию — и тут же вспыхивает устрашающими апокалиптическими извержениями цвета. Теперь цвет становится суррогатом не просто света, но света внутреннего» [1, с. 376].

Отсутствие световых эффектов в живописи Сезанна поразительно (если представить себе, к примеру, то слепящее южное солнце, которое хорошо было знакомо художнику с детства, ведь ничего подобного в его пейзажах нет!), это отвращает Зедльмайра, становясь в его глазах симптомом грядущей катастрофы, которую он назовет затем «смертью света» [1, с. 371–8]. Речь о пережитом и описанном Адальбертом Штифтером солнечном затмении, ставшем в интерпретации Зедльмайра своего рода предвестником конца *света* (каюсь, сей каламбур возможен лишь в русском языке...). Это описание (странность красок мира пред самым наступлением тьмы) переключается с характеристикой «чистого зрения» Сезанна в «Утрате середины» [1, с. 135–6], где проводятся сравнения с восприятием мира в момент пробуждения, когда человек уже видит (нечто), но еще не сознает, что именно, ибо разум еще не собрал разрозненные ощущения в единое целое, он не может ориентироваться в пространстве, где цвет стал бы светом. Замечу попутно, что безразличный к истории архитектуры Хетцер, напротив, в своих рассуждениях о колоризме всячески акцентировал важность плоскостности картины<sup>12</sup>, которая предшествовала опытам Нового времени с перспективой, и выделял Сезанна из ряда (для него бесспорно «упадочных») явлений XIX столетия, даже собирался посвятить этому художнику отдельное исследование<sup>13</sup>.

Но и Бадт к архитектуре равнодушен. Отсюда его настороженное отношение к безоглядному употреблению понятия «пространство» в анализе классической живописи. Сомнение в «истории искусства как истории пространства» приводят его к развернутой критике А. Ригля (ученого, напротив, ценимого и Зедльмайром [13, с. 28–37], и Новотным [25, S. 526, 530]), которого он полагает основоположником такого метода [23, S. 27–68]. Однако именно в части рассуждений об архитектурных объектах [23, S. 103–14] в целом убедительное предложение трактовать мнимое пространство, как совокупность наделенных смыслом мест (что через Х. Конрад-Мартиус [33] восходит к Аристотелю), терпит неудачу. Ему, как и многим его коллегам, в голову не приходит, что в архитектуре пространство вовсе не абстрактное (математическое, философское); это пространство интерьера, действительно творимого человеком, а не только представимого в качестве иллюзии на плоскости холста (или иной основы живописного произведения).

---

<sup>11</sup> Ср.: «...история света способна видеть даже более существенные феномены, чем история пространства, ставшая после Ригля великой направляющей проблемой истории искусства» [1, с. 375–6]. См. далее основной текст статьи.

<sup>12</sup> На идеи Хетцера опирался такой единомышленник Зедльмайра, как О. Пэхт, трансформировавший их через противопоставление «плоскость — пространство» [32], следствием чего в полемике Зедльмайра с Бадтом становится упрек в непонимании последним этих конструкций. По видимому, Бадт, будучи ближе к Хетцеру, дополнений Пэхта попросту не принял.

<sup>13</sup> Конспект этого исследования совершенно неслучайно опубликован в фештшифте Бадта [19].

Соответственно, именно архитектурные истоки интерпретации работы Вермеера у Зедльмайра ускользают от внимания оппонента<sup>14</sup>. А как следствие, и важность появления карты Нидерландов на противоположной от зрителя стене (аналог алтаря) [12, S. 50] и необычно роскошный, в мастерской художника, совершенно излишний светильник, действительно напоминающий паникадило [12, S. 62]. Все это указывает на особую значимость изображения, которую как некий потаенный слой Зедльмайр и пытается раскрыть, с чем категорически не согласен Бадт. Ибо «в случае с произведением искусства проникновение вглубь не обладает какой-либо ценностью <...>, вся его (произведения. — И. С.) глубина — на поверхности» [23, S. 68].

Вынужденно кратко излагая спор двух ученых, в важнейших своих элементах далеко выходящий за рамки заявленной темы, я бы хотел все-таки связать его с изучением более современных явлений, в частности творчества Сезанна. И в этом моменте — наличии потаенных слоев, которые обязан находить интерпретатор, — можно обнаружить у Зедльмайра и Бадта определенную симметрию. Основное расхождение парадоксальным образом связано с их движением встречными курсами: от иконологии в первом и к иконологии во втором случае.

После отъезда из Англии на смену отмеченным выше культурологическим построениям «Облаков Констебля» (впрочем, элементы иконологии есть и в «Искусстве Сезанна» — в том фрагменте, где, казалось бы, банальная сцена игры в карты объясняется через отсылку к Уголино [24, S. 68–98]) приходит в книге о картине Вермеера идея «негативных детерминант» [11, S. 87], т. е. внешних факторов, скорее мешающих художнику, в том числе предьявлением ранее сформулированных кем-то где-то идей, через преодоление которых только и становятся возможны подлинные шедевры. Наоборот, формализм довоенных текстов Зедльмайра (их источник — Ригль, дополненный приемами, позаимствованными из психологии) уступает место иконологии [34], но особенной, связанной с концепцией регресса, деградацией культуры, вследствие чего становится невозможным без комментатора правильно воспринять искусство прошлого<sup>15</sup>. Пожалуй, именно изучение модернизма как «симптома» и подтолкнуло Зедльмайра к поиску и раскрытию потаенных смыслов. Если в комнате Вермеера он видит святилище [12, S. 62], наполненное Божественным светом, то и в картинах Сезанна можно отыскать *смерть света* и вредное чистое зрение. «Специфическая опасность для живописи проявляется именно в вершинном творчестве Сезанна: следуя интересам мира чистого цвета, можно незаметно лишиться мира человеческого» [1, с. 148]. (Не о том ли и Новотный?..)

Вермеер поэтому, как один из последних великих мастеров света, неизбежно оказывается противопоставлен всем тем, кто свет в своем творчестве «умерщвляет».

<sup>14</sup> Ср. в ответе Зедльмайра: «Поскольку меня не сдерживают эвристические шаблоны Бадта и я воспринимаю произведение в первую очередь с точки зрения одновременности (см. далее о способе интерпретации картины. — И. С.), то способен более свободно двигаться в его пространстве» [12, S. 42]. Отмечу также неоднократно повторенный упрек Бадту в типичной для ученых XIX в. неспособности отличать свет от цвета в картине и приведенную выше ссылку на Пэхта.

<sup>15</sup> Пример Зедльмайра с неким профаном (который, должен признаться, современный преподаватель вуза, как и нижеследующее допущение, найдет не таким уж и абсурдным), в сцене грехопадения способного различить лишь два голых тела разного пола [12, S. 38], парадоксально близок известному высказыванию Панофского о том, что австралийский бушмен в «Тайной вечере» узрел бы лишь дружескую пирушку, участники которой не на шутку поспорили, за чей счет банкет [35, с. 52].

Повторяю, как его ни оценивай, исключительность этого явления в серьезной науке не может быть предметом сомнений. Потому стратегия Бадта не критиковать, скажем, уязвимую с точки зрения колорита живопись великого голландца, но пытаться раскрыть ее смысл, оставаясь на поверхности, — в порядке отрицания глубины как физической (пространство), так и духовной (религия), отыскивая красоту в обыденном. Совершенно логично у Зедльмайра оказываются взаимосвязаны аллегоризация живописи<sup>16</sup> и трактовка картины как архитектурного целого. Неслучайно замеры перспективных построений Сезанна, лежащие в основе труда Новотного [25], оказываются глубоко безразличны Бадту и важны для Зедльмайра.

Вот как пересказывает он основные достижения Новотного: «...у Сезанна или Матисса и у поздних импрессионистов передний план картины изображается под иным углом зрения в сравнении со средним и задним планом <...>, следствием этого оказывается то, что передний план (например, горизонтальная плоскость стола или поверхность земли), так сказать, разворачивается отвесно, сливаясь с вертикальной плоскостью картины, а образы персонажей и вещей утрачивают отчасти свое фиксированное положение на горизонтали и кажутся тем самым уже почти “парящими”. Тектоническое начало оказывается поколебленным, достигается плоскостная замкнутость картины, “чистая” плоскость начинает побеждать» [1, с. 263]. Но, как уже отмечалось, в исследованиях симпатичного Зедльмайру Хетцера [1, с. 128] «плоскостная замкнутость картины», напротив, выступает несомненным достоинством, даже служит основой живописи с античных времен и... до Сезанна включительно [36]. (Иное дело, в искусстве XX в.) С этим согласен и Бадт: «Тот принцип, что безусловно необходимое произведению искусства единство надлежит искать в сохранении как зримой идентичности плоскости, в которую входят все изображенные формы, цвета и светотени, современное абстрактное искусство принимало и даже — в порядке идеального требования — провозглашало, но зачастую достичь не могло. Поразительно, как часто у Клее цветные пятна (в особенности желтый) выпадают из идеальной поверхности картины, тогда как самые темные оттенки (черный, фиолетовый, коричневый) зияют, словно “дыры”» [37, S. 8].

Привнесению в анализ картины разрушительного для ее плоскости архитектурного элемента Бадт противопоставляет свой метод чтения композиции, который можно считать основным достижением исследования, сформулированным, впрочем, ранее и продемонстрированным — в англоязычной статье — на примере фрески Рафаэля и Джулио Романо «Пожар Борго» [38]. Речь идет о последовательном чтении, предполагающем раскрытие особого времени картины при одностороннем движении от завязки к развязке той истории, которую излагает художник и которая не может быть иначе воспринята, если мы не найдем тот единственный путь, который только и может не дать нам затеряться в композиционном лабиринте [11]. Но притом что, пожалуй, вполне уместно сожалеть о невосприимчивости науки к этому (без преувеличения) революционному методологическому предложению (коллеги отозвались равнодушным молчанием, в крайнем же случае, как это сделал Зедльмайр, недоуменным возражением: живопись, как всем известно, — пространственное искусство [12, S. 40]); это никак не отменяет избыточно-

<sup>16</sup> Такой новой иконологии посвящен весь выпуск «тетрадей искусствоведческого факультета», где помещен и ответ Зедльмайра Бадту [12] (занимая чуть ли ни центральное в нем положение). Противоположный подход к живописи объявлен там устаревшим.

го педантизма ученого (проявившегося, в частности, в требовании чтения всегда *слева направо и снизу вверх*), делающего его метод трудно применимым. Лучшее подтверждение тому — отсутствие у самого Бадта попыток использовать такой подход в изучении хотя бы тех произведений модернизма, в которых наличествует сюжет. В частности, картин Сезанна, тех же «Картежников» или «Масленицы», при рассмотрении которых, напомним, ученый прибегает как раз к поиску «потаенных смыслов».

\*\*\*

Подлинный трагизм ситуации спорщиков видится мне в том, что в послевоенной немецкой искусствоведческой среде эти два человека и по масштабу личности, и по направленности интересов (даже с учетом безразличия одного из них к архитектуре) оказались исключительно близки друг другу<sup>17</sup>. Тем печальнее, ведь встреча их состоялась лишь в заочном формате, причем чреватом взаимными обидами. Это хорошо подметил Л. Диттманн [39, S. 21], как раз тогда переметнувшийся в лагерь последователей Бадта и создавший своего рода манифест этого движения — одно из наиболее серьезных исследований методологии искусствознания «Стиль. Символ. Структура» [27], уже сама композиция которого подразумевает постепенное приближение к научному идеалу, каковым для автора стало учение Бадта. Герой последней главы, Зедльмайр уже очень близок к этой цели. Увы, существенный недостаток книги — та самая апофатика, когда на протяжении многих страниц автор последовательно демонстрирует лишь то, какой наша наука, пускай и была в прошлом, не должна быть в дальнейшем, а позитивная программа сводится к краткому упоминанию пятого направления [27, S. 11], как можно поименовать его, поместив после рассмотренных критически четырех других, обозначив их именами лидеров: А. Ригля, Г. Вёльфлина, Э. Пановского и Зедльмайра. Но глава эта ни тогда, ни позднее никем написана не была...<sup>18</sup>

Конфликт Зедльмайра с Бадтом напоминает непростые взаимоотношения австрийца с М. Шапиро, который пытался в 1930-е наладить контакт с наиболее оригинальными представителями немецкоязычной науки об искусстве, каковыми ему обоснованно представлялись авторы, собравшиеся вокруг издания «Искусствоведческие исследования» во главе с Зедльмайром. Тот, в свою очередь, тоже стремился к выходу за рамки немецкоязычной науки, что подтверждает, в частности, опыт (надо сказать, более успешного) взаимодействия с советскими коллегами — Н. И. Бруновым и М. В. Алпатовым. Что же до Шапиро, то теоретическая близость оказалась бессильна перед расхождениями политического толка — подробности разлада стали известны теперь благодаря опубликованной (частично: сохранились письма только Зедльмайра) переписке [40]. Шапиро, конечно, не могло не покоробить признание автора не только в антикоммунизме, но и в политическом антисемитизме [40, S. 245] (допустим, до Холокоста сие звучало не столь отвратительно, как в наши дни<sup>19</sup>). Зедльмайр

<sup>17</sup> Констатацией чего Зедльмайр открывает свой ответ [12, S. 34–5], впрочем, не без намека на банальную неоригинальность оппонента.

<sup>18</sup> Статья Диттманна [39], реферирующая теоретические сочинения Бадта, едва ли сопоставима с этими главами его же раннего сочинения и полноценным их дополнением считаться не может.

<sup>19</sup> Никким образом не оправдывая ученого, все же отмечу: даже современным исследователям не удалось обнаружить каких-либо еще свидетельств подобных взглядов Зедльмайра, если же он их

пытается искренне — и довольно наивно — убедить Шапиро в своей правоте, в числе прочего признается в желании оставить в будущем науку и, если позволят средства, приобрести ферму, став крестьянином, подобно предкам [40, S. 250]. Как отмечалось ранее, ровно эту мечту смог осуществить в те же годы Бадт, вот только другие анти-семиты как раз и не дали ему поработать на земле... Увы, политические процессы, повлияв на которые интеллектуалы в большинстве своем бессильны, слишком часто вторгаются в чисто научную сферу, иногда и безо всякого внешнего давления, не позволяя близким в чем-то коллегам понять друг друга.

Зедльмайр, вероятно, не знал не только об этой, «крестьянской», странице биографии Бадта, но и о его принадлежности к той самой католической церкви, от лица которой создатель «Утраты середины» вроде бы столь яростно выступал, критикуя безбожную современность и подразумевая, вероятно, всех несогласных с ним людей, позабывших о Боге. Вот и современный поклонник австрийца, в безудержной апологетике героя своего исследования не способный допустить правоту кого-либо еще, называет сочинение Бадта примером секулярного<sup>20</sup> мышления [41, с. 134–5]. Ему неизвестен, конечно, факт выступления ученого со статьей о Сезанне в журнале «Христианские художественные листки» [42], как и акцентированная в книге о французе глубокая и совершенно традиционная религиозность художника [24, S. 109–16], не понял он рассуждений о кощунственном сопоставлении картины Вермеера с сюжетом «Св. Луки, пишущего Мадонну» [11, S. 123], не заметил и статью 1956 г. «Бог и художник» [43], где приводятся грустные размышления о недоступности Божественного человеку искусства в наши дни.

Конечно, в отличие от Зедльмайра, Бадт не столько осуждает, сколько рассуждает об этих приметах нашего времени, предпочитая видеть в безбожных (или сектантских) жестах мастеров XX в. скорее их беду, нежели вину. Вот как оценивает он, к примеру, религиозные творения Эрнста Барлаха, который «разделил судьбу большинства современных художников, потерпевших неудачу, изображая божество в традиционных формах, по той простой причине, что Божественное является теперь уже не в зримом, но лишь в бесформенном» [44, S. 35]. Или о воззрениях Клее<sup>21</sup>: «Природная мистика, результат погружения в себя, неспособна, как и какая-либо другая мистика, привести к изображению *мира*<sup>22</sup>... ибо погруженный в себя мистик связь с миром утрачивает» [37, S. 8].

В ранней своей статье, где ученый задался целью вынести оценку личности Гогена на основании собственных высказываний живописца [46], имеет место ниспровержение мифологизированной фигуры художника-анархиста (или нигилиста, если использовать термин, к которому Бадт прибег в переписке с Новотным).

---

столь тщательно скрывал, то можно лишь сказать: и правильно делал... Оказывали эти подавленные предрассудки на научную деятельность Зедльмайра влияние? Сложный вопрос, на который я все-таки склонен ответить: нет, не оказывали.

<sup>20</sup> Термин этот необычайно подробно разобран Диттманном по причине склонности и Зедльмайра тоже злоупотреблять им [27, S. 200–1].

<sup>21</sup> Публикация, появившаяся сначала в журнале «Jahresring», была перепечатана Хеймо Кухлингом в собственном периодическом издании [37], видимо, для того чтобы там же разместить ответ издателя [45], не содержащий, однако, сколько-нибудь яркой апологетики Клее и, соответственно, критики воззрений Бадта. Там же Кухлинг упоминает свою переписку с Бадтом, в частности обсуждение работ австрийского скульптора Фрица Вотрубры [45, S. 14] (их репродукции приводятся в конце без каких-либо комментариев).

<sup>22</sup> Курсив в цитате в оригинальном написании представлен разрезанным интервалом.

Гогена, правда, привычнее противопоставлять не Сезанну, а (тоже весьма религиозному) Ван Гогу, художнику, Бадту не чуждому, — позднее он создаст исследование цвета в творчестве голландца [47]. Но и в этом случае осуждение эстетствующего аморализма в Современном искусстве оказывается куда мягче и вдумчивее того, что писал о своих врагах Зедльмайр, к примеру в статье «Бретон и Плотин» [1, с. 397–414], при сопоставимой направленности, предполагающей скептическое отношение к культуре художника-героя, противостоящего толпе и движимого презрением к ней.

Все же за констатацией: «Гоген выставляет напоказ внутреннего зверя, не желая прятать его, ибо ощущает свою силу, врожденное чувство достоинства, самолюбие и неколебимое стремление к правде» [46, S. 122], и еще: «Путь к свободе и красоте через самоотречение и любовь ему не ведом» [46, S. 122] — следует искренняя попытка понять этого странного человека, столь ограниченного в своем эгоизме: «...главная причина асоциального поведения Гогена — в том, что он был художником в эпоху, когда искусство оказалось исключено из социальной структуры общества» [46, S. 124]. Или же: «...в наше время распад духовной целостности зашел так далеко, что все сферы деятельности существуют независимо друг от друга и отдельно от бытия в целом, что вполне устраивает большинство современников, основная черта которых — одержимость профессионализмом <...>. Но художник — не просто профессия. Жизнь для него не одна лишь физическая возможность выполнять некую работу, ему потребен духовный центр» [46, S. 121]. Что это, как не та самая, утраченная середина?

Непреклен Бадт и в своей оценке живописи Гогена, которому, по убеждению исследователя, не удалось реализовать себя в том смысле, как призывал к этому Сезанн. Более того, все творчество Гогена выводимо, по Бадту, из его увлечения вне-европейским (в том числе японским) искусством, наложенным на академические навыки, которые он не смог всецело отринуть (моделировка). «Гоген не является творческим человеком в собственном смысле слова, но теряется на фоне величайших мастеров. Он постоянно ощущал себя противостоящим другим людям, а это значит, что не было у него своего мира, оттого и пребывал он в обыденности», так как «великие творцы обладали гораздо большей независимостью по отношению к жизни, нежели Гоген. В их случае жизнь и творчество находились в совершенно иной взаимосвязи, оказываясь идентичными в высоком смысле, так как главное их чувство было выше того и другого, вообще всего, становясь тем абсолютом, где сходятся в конечном итоге все гении: самоотречением и любовью. У Гогена же бытие и деяния не сходятся, ибо центр его существа — в самой жизни <...>. Гордость, ведущая Гогена к анархии, в искусстве, которое должно быть хоть как-то упорядоченным, дабы вообще называться искусством, стало, напротив, продуманной строгостью и узким формализмом. Стиль свой он мог создать лишь ценой отказа от полноты жизни. В творчестве своем Гоген не обладает свободой, которой хвастается в поступках и чувствах, здесь же <...>, где требуется создать нечто новое, он обнаруживает бессилие. Всесилен он лишь в борьбе с традицией <...>, отрицание традиции в искусстве становится для него самоцелью» [46, S. 127].

Столь развернутые цитаты категорически необходимы, с тех пор как изданный по-русски перевод коллекции антимодернистских выступлений Зедльмайра [1] сделал широко известной именно его позицию. Самое время развеять миф об одиноком протесте, ибо в лице именно Курта Бадта нашелся неожиданный и так

никогда и не распознанный самим Зедльмайром союзник. Приведу поэтому еще несколько ярких высказываний Бадта о Современном искусстве.

Уместно обратиться к другому раннему тексту, посвященному Вильгельму Лембруку, скульптору, с которым были знакомы родители Бадта (в доме хранились некоторые его работы) и загадочное самоубийство<sup>23</sup> которого столь же сильно повлияло на формирование пессимистичного настроения ученого, как и Первая мировая война. Вот что говорит он в статье об этом замечательном мастере, отвечая частично на вопрос об истоках трагического в творчестве (и в жизни) скульптора. «Искусство не является сегодня чем-то непосредственно понятным, даже для тех, кто мог бы его охватить, ибо исчезла упорядоченность, которая определяла существование именно того общественного слоя, кому искусство адресовано <...>. В прежние времена картины или статуи художников воспринимались в целом, их формальные особенности никто не замечал <...>. Пока людей еще что-то объединяло в жизни такое, что придавало представителям одного культурного слоя единый ритм и ощущения, произведения современников обнажали круг их мыслей, чувств, убеждений. В наши же дни творящий художник, если не подражает стилям прошлого, а в самом деле следует собственным принципам, обречен на одиночество среди людей, ибо из живущих высшей свободы сподобились немногие, а кроме того, такая внутренняя автономия редко способствует пониманию» [48, S. 169–70].

Как бы ни был непохож на Лембрука его коллега Барлах, обратившись спустя несколько десятилетий (в докладе, прочитанном в 1959 г.) к личности этого скульптора, ученый повторит многие печальные рассуждения из прежней статьи: «...в Средние века скульптор творил с опорой на прочную традицию, которая, длясь, обнаруживала свое живое развитие. Он входил в гильдию, овладевая ремеслом с самых азов — в качестве ученика и подмастерья <...>. Он жил производством своей мастерской, которая имела дело с раз и навсегда установленными мотивами и образцами, которые он постоянно повторял, никогда их в точности не копируя. Всякий значительный художник добавлял к существующему набору приемов нечто свое, так достигался исключительный уровень все возраставшей смелости — по части как свободного видения формы, так и технических операций. Средневековый мастер уверенно владел всеми приемами, что давало ему возможность совершенно свободно обращаться с деревом, не опасаясь, что заготовка треснет или что целостность произведения будет как-либо нарушена. Потому он и мог выразить в дереве любые нюансы, от тончайшей нежности до величайшего напора <...>. Оттого-то, несмотря ни на какие образцы, не был он ничем в своей изобретательности ограничен. И все лишь потому, что его художественные технологии основывались на том общем представлении о работе, которые сформировались в Средние века, принадлежа тогдашней этике труда, который <...> должен осуществляться в соответствии с религиозными убеждениями. Столь тесно были связаны художники былых времен с обществом, для которого творили <...>, что становились практически инструментами его коллективной воли — личности, которые, благодаря особому

---

<sup>23</sup> По какой-то причудливой и одновременно зловещей закономерности в числе ранних выступлений Бадта в печати оказываются написанные практически в одно время статьи о двух мастерах искусства, добровольно ушедших из жизни, — Лембруке и Вальдемаре Рёслере. Как будто Бадт не случайно столкнулся тогда с проблемой суицида, которым спустя более полувека завершится и его жизнь тоже.

призванию, причем в высшей степени оригинально и характерно, давали выход всеобщей воле к творчеству. Барлаху же — *современному и потому одинокому* художнику — было не на кого опереться. Он не принадлежал ни к какой традиции. И чтобы вообще быть услышанным в хоре напористых творцов, чтобы привлечь к себе необходимое внимание публики, <...> ради этого он был принужден использовать жесткие, провоцирующие формы (курсив мой. — И. С.)» [44, S. 10–1].

Но самые поразительные высказывания скрывает текст, по горячим следам разбирающий послевоенную ситуацию в немецком искусстве. Написан он в Англии, до возвращения на родину, в ситуации, когда ученый лишь в силу неплохого знания того, что было там до войны, и, конечно же, владения немецкими источниками, мог осмелиться выступить в роли эксперта. Разумеется, многие его суждения должны показаться сейчас наивными и попросту неприемлемыми. Например: «Ведущие мастера “Баухауза”, пропагандировавшие конструктивизм и функционализм, оказались среди столь многих современников, кто знает отлично, что с цивилизацией не так, не знает, однако, что с ней делать — ни вообще, ни в своей отдельной области. С самого начала они пребывали в атмосфере заблуждений» [49, p. 196]. Еще интереснее тот (предельно краткий) раздел, где автор пытается говорить об искусстве в советской зоне: «Было бы ошибочно предположить, что искусство Восточной Германии однообразно или же стеснено ограничениями» [49, p. 189]. Впрочем, «западный человек осудит такое несвободное искусство. Можно напомнить ему, что изящные искусства веками процветали под властью средневековых христианских пастырей. Основываясь на историческом опыте, нельзя, таким образом, исключать возможности, что коммунизм, пусть и ограничивая свободный выбор сюжетов, мог бы подействовать художникам, определив им цели и придав новый смысл их общественной функции, <...> посмотрим, сможет ли материализм оказаться настолько духовно сильным, чтобы занять место, ранее принадлежавшее метафизическим учениям. Во всяком случае, **многие умные люди** — в Германии особенно, но и не только — **полагают полную свободу, гарантированную западной демократией, пагубной для искусства**. Они считают, что такая свобода приведет к анархии и, что ужаснее, к утрате художественных идеалов (выделено мною. — И. С.)» [49, p. 190].

Но ведь точно так же можно оправдать художественную политику Третьего рейха (заменив лишь слово «материализм» на нечто иное). Или же понять тех теперь, кто пытался ее оправдывать в искренней надежде, что все самые одиозные призывы со временем забудутся (и уж тем более не будут осуществлены), искусство же в ситуации ограничений и контроля расцветет, как то имело место в прошлом. Выходит, вся разница тут — в отсутствии в (будущей) ГДР государственного антисемитизма, теоретически допускавшем, таким образом, для Бадта переезд в эту страну, до чего, разумеется, не дошло. Как можно видеть, автор идеализировал положение искусств при социализме, ведь достижения художников Западной Германии (среди которых, как известно, немало было и беженцев из социалистического рая) превосходят все то, что создано на Востоке, по сути, не давшем миру никого, кроме парадоксальной личности Вернера Тьюбке, неспособной (при всех достоинствах) противостоять в одиночку Йозефу Бойсу, Ансельму Киферу, Герхарду Рихтеру и многим другим. Иное дело, что Бадт никогда не высказывался об этих художниках, многих из которых он если и знал, то за художников, наверное, не счи-

тал — история искусства для него в самом деле остановилась на Сезанне и Ван Гоге, тот же Клее интересен лишь как пример творческой неудачи. Что ж, при всем том суждения Бадта не столь категоричны: «Посмотрим, сможет ли материализм оказаться настолько духовно сильным», — пишет он. Не только в самой этой формуле можно заметить противоречие, но и уверенно ответить: как показывает история, достаточной духовной силой материализм, пожалуй, не обладал.

Впрочем, и Зедльмайр не мог бы указать ни на единственный удачный пример творчества «в Боге» или же «в лоне церкви», т. е. продемонстрировать, как некто, осознанно противостоящий «утрате середины», творит действительно большое искусство даже в несчастливом XX столетии [27, S. 198–9]. Единственным исключением можно посчитать позднее выступление ученого — статью для каталога выставки Франческо Мессины [50]. Но едва ли этот одинокий текст, созданный явно по случаю, способен пересилить впечатление гнетущего мрака, производимое всей совокупностью иных высказываний ученого о современности. По крайней мере Зедльмайр оказался достаточно умен (и наделен хорошим вкусом), чтобы не создавать альтернативную историю искусства XX в., основными героями которой стали бы наверняка салонные мастера вроде того же Мессины<sup>24</sup>.

Поздние высказывания о Сезанне или Ван Гоге (предельно краткие) и целая статья, посвященная Марку [10], картины принципиально не меняют. Как и более развернутый текст о Домье [52], неожиданно сопоставленном с Рембрандтом, несмотря на иную трактовку его наследия в «Утрате середины» [1, с. 132–4], теперь это не гротеск в духе Гойи, нападающий в числе прочего еще и на прекрасную классическую традицию, а скорее пример *ars humilis*. Возможно, и в искусстве XX в. Зедльмайр смог бы отыскать продолжателей этой линии, тот же Барлах пришелся бы вполне ко двору. Но... нет смысла указывать давно почившему автору, о чем и как ему писать. Очевидно: если в «эпохе техники» и кроется, наряду с «угрозой», некая «надежда» [1, с. 488–505], тексты Зедльмайра ее никак не раскрывают, по крайней мере в отношении персоналий.

\*\*\*

После войны сомнения в правильности художественных экспериментов казались до того прочно связаны с культурной политикой проигравшей стороны, что многие консервативно настроенные ученые почли за лучшее собственное несогласие с происходящим в искусстве скрыть. Никто не упрекает, однако, того же Панофского в том, что он не только ничего об искусстве Новейшего времени не писал, но и сделал свой грандиозный метод практически неприложимым к искусству нефигуративному, бессюжетному, тем более концептуальному. А ведь в таком игнорировании новейших течений можно было увидеть своего рода пассивное сопротивление ему. Со временем, однако, насущной задачей науки стало овладение новым материалом, ведь странно было бы и далее игнорировать искусство как недавнего прошлого, так и настоящего... Поколению Макса Имдаля и Вернера Хофманна выпало преодолеть ровно это скептическое отношение к искусству XIX–XX вв. [53].

---

<sup>24</sup> Это напоминает позицию одного из ярых приверженцев Бадта (и противников Зедльмайра) Мартина Гозебруха, в своих антимодернистских выступлениях упорно противопоставлявшего «модным» художникам и течениям одинокую фигуру чуть ли ни единственного достойного живописца второй половины XX в. Вольфганга Клена [51].

Опереться им было, по сути, не на кого, ибо вся предшествующая наука демонстрировала в этом плане изрядный консерватизм. Генрих Вёльфлин, к примеру, в своих рассуждениях о творчестве современников не допускал и мысли о соразмерности их достижений классике, кроме того, если и писал о ком-то, то скорее об Арнольде Бёклине и Хансе фон Маре, а вовсе не о Сезанне или Ван Гоге [54]. «Искусство с 1800 г.» оказывалось в его глазах потому ущербным, что, подобно многим людям XIX в., мыслил он в заданной еще Гегелем парадигме: «искусство закончилось», — как объявлено в самом начале лекций по эстетике [55, с. 88]. Можно вспомнить другого классика нашей науки — Карла Юсти, которому вообще приписывают авторство термина «дегенеративное искусство» [56, S. 76] (применительно к маньеризму вообще, позднее отдельно об Эль Греко). Ученый выступал против «аморфизма в искусстве», как был им охарактеризован импрессионизм и вытекающие из него последующие явления [57].

Что же до Ригля, то представления о тайных симпатиях этого ученого к модернизму [58] зиждутся, как я полагаю, всецело на ошибочной интерпретации его теоретических суждений [59]. Ставшее почти что штампом: «Ригль доказал, что плохих стилей не бывает», — по существу, неверно, ибо в действительности этот ученый попросту не мог допустить, чтобы искусство в своем развитии совершало какое-либо возвратное движение, потому, согласно Риглю, оно и не могло «дегенерировать», но, достигнув стадии импрессионизма, неизбежно закончилось, ибо оптическое («чистое видение» Зедльмайра) далее импрессионизма было уже не возможно, вся история искусства для него — это и есть путь к оптическому (единству). Что, впрочем, не хорошо и не плохо, просто неизбежно, точно так же лишены трагической интонации и рассуждения самого Гегеля о конце искусства.

Впрочем, почивший довольно рано — в 1905 г. — Ригль в важнейших спорах о модернизме минувшего века участия принять не мог. Гораздо больший интерес представляет такой его последователь, как Вильгельм Воррингер, для кого-то чуть ли ни теоретик модернизма [60, с. 85–9], для иных, напротив, «идейный фашист» [3, S. 177]. Верно, что через Кандинского оригинальная теория, сформулированная начинающим исследователем, достигла широких кругов художников-новаторов (к примеру, применение термина *абстрактное* по отношению к искусству — заслуга именно этого автора), как верно и другое: Воррингер всю жизнь тяготился этой славой провозвестника модернизма [61], ибо полагал дело современных приверженцев абстракции совершенно безнадежным. Ключевой для понимания его позиции в этом вопросе текст — ранняя книжка о Лукасе Кранахе Старшем [62], представляющая этого живописца в максимально возможной степени «опередившим свое время», так как раньше других угадавшим потребность современного человека в безвкусице и китче массовой культуры, а вовсе не в каких-то дерзких экспериментах. Полноценная абстракция (в понимании Воррингера), если хотите, полноценный экспрессионизм и вообще модернизм, как ни парадоксально это прозвучит, в наши дни невозможны.

Стоит отдельно упомянуть консервативные воззрения упоминавшегося уже Хетцера, ярче всего обозначенные им в докладе 1931 г. о Франсиско Гойе, который хотя и был опубликован гораздо позже [63], не только после кончины автора, но и после выхода «Утраты середины» оказался тем не менее на редкость созвучным Зедльмайру. Гойя для Хетцера — зловещий разрушитель стройной целостно-

сти классической картины, кроме того, человек, не способный к искреннему религиозному чувству.

Тем не менее с наступлением «года zero» — в Германии и не только — в отношении актуальной культурной ситуации закрепился поистине безоговорочный оптимизм. Ни близость массового искусства, ни исчерпанность парадигмы, ни утрата какой-либо прежней целостности уже никого не смущают. Все эти негативные явления, конечно, не отрицаются, при всем том исследователи убеждены в невозможности чего-то или кого-то помешать сложению вполне совершенного современного художественного стиля, ни в чем не уступающего искусству былых времен, ведь главный враг повержен. Остается лишь разобраться с отдельными пессимистами... Голос одного из них, впрочем, отчетливо слышен и в наши дни — его-то и призваны подавить новейшие усилия исследователей, стремящихся доказать идентичность любых сомнений в правильности выбранного искусством пути фашизму. Несомненно, такой суд над Зедльмайром и ему подобными продолжится.

Бадт на роль подсудимого не годится, но, как это ни печально, в основном лишь по «пятому пункту». Вот его алиби: еврей не мог быть сторонником нацизма. А то, что и оправдания не происходит, объяснимо ничтожностью с точки зрения современной науки личности ученого: о нем попросту забыли. Исследование творчества Сезанна (отчего-то так и не переведенное, к слову, на родной язык художника) должно казаться примером наивного и неудачного осмысления его искусства, ибо какая же это удача, если Сезанн, в трактовке Бадта, оторван от искусства XX в., от тех, кто продолжил его искания, проделав путь от кубизма через абстракцию к послевоенным течениям? Выходит, что интерес к «злому гению» Зедльмайру все же более велик. О Бадте скажут, наверное, что заблуждался он ничуть не меньше, но делал это как-то более сдержанно и мягко, иными словами, неопасно.

Но если на скамье подсудимых оказывается теперь в целом модернизм, уличенный в опасной близости бесчеловечным идеологиям, современный человек, наверное, уже и не знает, что же из наследия минувшего века в самом деле достойно какого-то уважения. Этот нигилизм, однако, может привести к осторожному допущению правоты тех, кто ранее скептически смотрел на культурные события этого в целом не слишком радостного времени. Быть может, разоблачение модернизма возродит интерес к тем немногим, кто ни в чем дурном как будто не замешан, но и восторгов по поводу происшедшего в искусстве у них на глазах не испытывал и вопросы задавал — такие, что не утратили смысла и по сей день. Вот тогда, как знать, достойным внимания документом, который подвел бы итог модернизма, вполне может стать «Утрата середины», переписанная Куртом Бадтом.

## Литература

1. Зедльмайр, Ханс. *Утрата середины. Революция Современного искусства. Смерть света*. Пер. Степан Ванеян. М.: Прогресс-традиция; Территория будущего, 2008.
2. Sauerländer, Willibald, "Ein heimlicher Moderner", *Die Zeit*, 20. Juli, 1984.
3. Männig, Maria. *Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte. Eine Kritische Studie*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2017.
4. Frodl-Kraft, Eva. "Hans Sedlmayr (1896–1984)". *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 44, no. 1 (1991): 7–46.
5. Aurenhammer, Hans. "Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien: 1938–1945". In *Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*, Hrsg. Jutta Held and Martin

- Papenbrock, 161–94. Göttingen: V&R Unipress, 2002. (Kunst und Politik / Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Bd. 5).
6. Ottenbacher, Albert. "Kunstgeschichte in ihrer Zeit: Zu Hans Sedlmayrs 'abendländischer Sendung'". *Kritische Berichte* 29, no. 3 (2001): 71–86.
  7. Sauerländer, Willibald. "Der Münchener Protest gegen die Berufung Hans Sedlmayrs im Frühjahr 1951". In *200 Jahre Kunstgeschichte in München: Positionen — Perspektiven — Polemik (1780–1980)*, Hrsg. Christian Drude und Hubertus Kohle, 182–98. München; Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2003.
  8. Гройс, Борис. *Утопия и обмен*. М.: Знак, 1993.
  9. Wyss, Beat. *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*. Köln: DuMont, 1996.
  10. Sedlmayr, Hans. "Franz Marc oder die Unschuld der Tiere". *Wort und Wahrheit* 6 (1951): 430–38.
  11. Badt, Kurt. "Modell und Maler" von Jan Vermeer: *Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr*. Köln: DuMont, 1961.
  12. Sedlmayr, Hans. "Jan Vermeer: 'De Schilderkunst'. Nach Kurt Badt, zugleich Replik von Hans Sedlmayr". *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München* 7–8 (1962): 34–65.
  13. Зедльмайр, Ганс. *Искусство и истина. Теория и метод истории искусства*. Пер. Ю. Попов. СПб.: Аxiома; Андрей Наследников, 2000. (Классика искусствознания).
  14. *Festschrift für Hans Jantzen*. Berlin: Gebr. Mann, 1951.
  15. Enzweiler, Jo, Hrsg. *Interview Kunst und Wissenschaft. Lorenz Dittmann im Gespräch mit Christof Trepesch*. Saarbrücken: St. Johann GmbH, 2013.
  16. Blaha, Agnes. "Der Wiener Kunsthistoriker Fritz Novotny und die wissenschaftliche Rezeption Paul Cézannes". Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie aus dem Dissertationsgebiet Kunstgeschichte, Universität Wien, 2009.
  17. Bosch, Manfred. "Nachwort". In Badt, Kurt. *Mir bleibt die Stelle lieb, wo ich gelebt". Erinnerungen an den Bodensee*, Hrsg. Manfred Bosch, 299–338. Konstanz; München: UVK Verlagsgesellschaft, 2012.
  18. Mengden, Linda, van. *Vermeers De Schilderconst in den Interpretationen von Kurt Badt und Hans Sedlmayr: Probleme der Interpretation*. Frankfurt; Bern; New York: Peter Lang, 1984. (Europäische Hochschulschriften).
  19. Badt, Kurt, Lorenz Dittmann, und Martin Gosebruch. *Argo. Festschrift. Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970*. Hrsg. Martin Gosebruch und Lorenz Dittmann. Köln: DuMont, 1970.
  20. Badt, Kurt. *Kunsttheoretische Versuche*. Köln: DuMont, 1968.
  21. Badt, Kurt. *John Constable's Clouds*. Transl. by Stanley Godman. London: Routledge & Kegan Paul, 1950.
  22. Gombrich, Ernst H. "Wenn's euch Ernst ist, was zu sagen...: Wandlungen in der Kunstgeschichtsbe-trachtung". In *Kunsthistoriker in Eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen*, Hrsg. Martina Sitt, 63–100. Berlin: Dietrich Reimer, 1990.
  23. Badt, Kurt. *Raumphantasien und Raumillusionen. Das Wesen der Plastik*. Köln: DuMont, 1963.
  24. Badt, Kurt. *Die Kunst Cézannes*. München: Prestel-Verlag, 1956.
  25. Novotny, Fritz. *Paul Cézanne. Gesammelte Schriften zu seinem Werk und Materialien aus dem Nachlass*. Hrsg. Gabriel Ramin Schor. Wien: Klever Verlag, 2011.
  26. Imdahl, Max. *Gesammelte Schriften*. Hrsg. Gottfried Boehm. 3 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, Bd. 3: Reflexion — Theorie — Methode.
  27. Dittmann, Lorenz. *Stil. Symbol. Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1967.
  28. Strauss, Ernst. *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien*. Hrsg. Lorenz Dittmann. 2<sup>e</sup> Aufl. München; Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1983.
  29. Hetzer, Theodor. *Tizian: Geschichte seiner Farbe, die frühen Gemälde, Bildnisse*. Stuttgart: Urachhaus, 1992. (Schriften Theodor Hetzers. Hrsg. Gertrude Berthold, Bd. 7).
  30. Schöne, Wolfgang. *Über das Licht in der Malerei*. Berlin: Gebr. Mann, 1954.
  31. Sedlmayr, Hans. "Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen". *Studium Generale* 13 Jg., H. 6 (1960): 313–24.
  32. Pächt, Otto. "Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts". *Kunstwissenschaftliche Forschungen* 2 (1933): 75–100.
  33. Conrad-Martius, Hedwig. *Der Raum*. München: Kösel, 1958.
  34. Sedlmayr, Hans. "Ikonologie von Neu St. Peter in Rom". *Kunstchronik* 8 (1955): 100–2.
  35. Панофский, Эрвин. *Смысл и толкование изобразительного искусства: статьи по истории ис-кусства*. Пер. В. Симонов. СПб.: Акад. проект, 1999. (Мир искусств).

36. Hetzer, Theodor. *Zur Geschichte des Bildes von der Antike bis Cézanne*. Stuttgart: Urachhaus, 1998. (Schriften Theodor Hetzers. Hrsg. Gertrude Berthold, Bd. 9).
37. Badt, Kurt. "Zur Bestimmung der Kunst Paul Klees". *Kontur. Zeitschrift für Kunsttheorie*, no. 25 (1965): 2–13.
38. Badt, Kurt. "Raphaels 'Incendio del Borgo'". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 22, no. 1–2 (1959): 35–59.
39. Dittmann, Lorenz. "Die Kunsttheorie Kurt Badts". *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 16 (1971): 56–78.
40. Levy, Evonne. "Sedlmayr and Schapiro Correspond, 1930–1935". *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 59 (2010): 235–63.
41. Ванеян, Степан. *Пустующий трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра*. М.: Прогресс-Традиция, 2004.
42. Badt, Kurt. "Das Symbolische in der Kunst Cézannes". *Christliche Kunstblätter*, H. 3 (1957): 8–13.
43. Badt, Kurt. "Der Gott und der Künstler". *Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft* 64 (1956): 372–92.
44. Badt, Kurt. *Ernst Barlach, der Bildhauer*. Neumünster: Karl Wachholz, 1971. (Schriften der Kunsthalle zu Kiel, H. 1).
45. Kuchling, Heimo. "[Entgegnung]". *Kontur. Zeitschrift für Kunsttheorie*, no. 25 (1965): 14–24.
46. Badt, Kurt. "Die Gestalt Gauguins". *Zeitschrift für Bildende Kunst* 56/32 (1921): 120–8.
47. Badt, Kurt. *Die Farbenlehre van Goghs*. Köln: DuMont, 1961.
48. Badt, Kurt. "Die Plastik Wilhelm Lehmbrucks". *Zeitschrift für Bildende Kunst* 55/31 (1920): 169–82.
49. Badt, Kurt. "German Art: 1945–50". *German Life & Letters* 4, iss. 3 (1951): 189–97.
50. Sedlmayr, Hans. "Von der Plastik: Zum Werk Francesco Messinas". In Sedlmayr, Hans. *Francesco Messina*, s. p. New York: Shorewood, 1978.
51. Gosebruch, Martin. *Wolfgang Klähn und die Krise der Moderne*. Hrsg. Thomas Gädeke. Leipzig: Seemann, 2007.
52. Sedlmayr, Hans. *Grösse und Elend des Menschen: Michelangelo, Rembrandt, Daumier*. Wien: Aman-dus-Edition, 1948. (Symposium, H. 22).
53. Janhsen-Vukićević, Angeli. "Moderne Kunst und Gegenwart". In Imdahl, Max. *Gesammelte Schriften*, Hrsg. Gottfried Boehm, 7–31. 3 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, Bd. 1: Zur Kunst der Moderne.
54. Чечот, Иван. "Проблема классического искусства и барокко в работах Г. Вельфлина о художниках XVII и XIX вв." В изд. *Проблемы искусствознания и художественной критики*, 51–108. Л.: Изд-во ЛГУ им. А. А. Жданова, 1982. (Вопросы отечественного и зарубежного искусства, вып. 2).
55. Гегель, Георг Вильгельм Фридрих. *Лекции по эстетике*: 2 тома. СПб.: Наука, 1999, т. 1. (Слово о сущем).
56. Justi, Carl. *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*. 2 Bde. Bonn: M. Cohen, 1888, Bd. 1.
57. [Justi, Carl]. *Amorphismus in der Kunst. Ein Vortrag gehalten am 9. Juli 1902*. Bonn: Georgi, 1903.
58. Smith, Kimberley. "'Eine kleine Welt': Riegl, Expressionism, and the Recovery of Painting". *Brown Working Papers in the Arts and Sciences* 1 (2001): 1–9.
59. Riegl, Alois. *Historische Grammatik der bildenden Künste*. Hrsg. Karl Swoboda and Otto Pächt. Graz: Böhlau, 1966.
60. Фостер, Х., Р. Краусс; И.-А. Буа, Б. Бухло, и Д. Джослит. *Искусство с 1900 года: модернизм, анти-модернизм, постмодернизм*. Пер. Георгий Абдушелишвили и др., ред. Андрей Фоменко и Алексей Шестаков. М.: Ad Marginem, 2015.
61. Воррингер, Вильгельм. "Об искусстве XX века. Выступления разных лет". Пер., вступит. ст. и коммент. Иван Чечот. В изд. *Метафизические исследования*, гл. ред. Борис Соколов, отв. ред. Данила Ланин, Дмитрий Озерков, 252–97. СПб.: Алетейя, 2000, вып. 13: Искусство.
62. Worringer, Wilhelm. *Lukas Cranach*. München; Leipzig: R. Piper & Co., 1908. (Klassische Illustrationen, no. 3).
63. Hetzer, Theodor. "Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800". *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 14 (1950): 7–22.

Статья поступила в редакцию 7 марта 2021 г.;  
рекомендована в печать 27 мая 2021 г.

Контактная информация:

Саблин Иван Дмитриевич — канд. искусствоведения, доц.; Sablin@eu.spb.ru

# Kurt Badt. Verlust der Mitte (On the Question of Modernism and the Anti-modernism in mid-20<sup>th</sup> Century German Art History)

I. D. Sablin

St. Petersburg State University,  
7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation  
Russian Institute of Art History,  
5, Isaakiyevskaya pl., St. Petersburg, 190000, Russian Federation

**For citation:** Sablin, Ivan. “Kurt Badt. Verlust der Mitte. (On the Question of Modernism and the Anti-modernism in mid-20<sup>th</sup> Century German Art History)”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 11, no. 3 (2021): 532–554. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.309>

On the example of the activities of the German art historian Kurt Badt, the article reveals the complex relationship between modern art and contemporary art history. The outstanding and, obviously, underestimated figure of the scholar, who throughout his long life was ready to confront the rest of the discipline unwilling to become a part of the university system, with all his creativity embodied the very idea of freedom that modern artists and sympathizing art critics strove for. Due to the availability of English-language versions of the art historian's texts mainly on the masters close to modern art — Delacroix, Constable, and Cézanne — his position in the dispute about modernism seems more or less unambiguous. The aim of this article is to show that this is far from the case, discovering the points of contact of Badt with many of his colleagues who have earned a reputation as unconditional conservatives. First of all, it concerns the Austrian art theorist Hans Sedlmayr, an interest for whom, especially in recent times, is predetermined by widespread ideas about the fundamental incompatibility of academic art history with attempts of unbiased consideration of the history of modern art. Moreover, a deep kinship of such research activity with the most reactionary political ideas is also widely discussed, which, as it should be noted, this outstanding critic of the modern culture was not absolutely innocent of. Nevertheless, his clash with Badt, a polemic that took place in the 1950s and 60s, centered on the work of not Cézanne, but Vermeer van Delft, can be considered from the point of view of the attitude of the two scholars to phenomena less distant in time. This makes it possible to raise the question of the paradoxical similarity of the views of these two authors — with such a different creative and human destiny.

*Keywords:* modernism, historiography, K. Badt, H. Sedlmayr, conservatism.

## References

1. Sedlmayr, Hans. *Lost Center. Revolution of Modern Art. Death of Light*. Rus. ed. Transl. by Stepan Vaneian. Moscow: Progress-traditsiia Publ.; Territoria budushchego Publ., 2008. (In Russian)
2. Sauerländer, Willibald, “Ein heimlicher Moderner”, *Die Zeit*, 20. Juli, 1984.
3. Männig, Maria. *Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte. Eine Kritische Studie*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2017.
4. Frodl-Kraft, Eva. “Hans Sedlmayr (1896–1984)”. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 44, no. 1 (1991): 7–46.
5. Aurenhammer, Hans. “Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien: 1938–1945”. In *Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*, Hrsg. Jutta Held and Martin Papenbrock, 161–94. Göttingen: V&R Unipress, 2002. (Kunst und Politik / Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Bd. 5).
6. Ottenbacher, Albert. “Kunstgeschichte in ihrer Zeit: Zu Hans Sedlmayrs ‘abendländischer Sendung’”. *Kritische Berichte* 29, no. 3 (2001): 71–86.
7. Sauerländer, Willibald. “Der Münchener Protest gegen die Berufung Hans Sedlmayrs im Frühjahr 1951”. In *200 Jahre Kunstgeschichte in München: Positionen — Perspektiven — Polemik (1780–1980)*, Hrsg. Christian Drude und Hubertus Kohle, 182–98. München; Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2003.
8. Grois, Boris. *Utopia and Exchange*. Moscow: Znak Publ., 1993.

9. Wyss, Beat. *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*. Köln: DuMont, 1996.
10. Sedlmayr, Hans. "Franz Marc oder die Unschuld der Tiere". *Wort und Wahrheit* 6 (1951): 430–38.
11. Badt, Kurt. "Modell und Maler" von Jan Vermeer: Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr. Köln: DuMont, 1961.
12. Sedlmayr, Hans. "Jan Vermeer: 'De Schilderkunst'. Nach Kurt Badt, zugleich Replik von Hans Sedlmayr". *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München* 7–8 (1962): 34–65.
13. Sedlmayr, Hans. *The Art and the Truth: The Theory and the Method of the Art History*. Rus. ed. Transl. by Iu. Popov. St. Petersburg: Axioma Publ., Andrei Naslednikov Publ., 2000. (Klassika iskusstvovznaniia). (In Russian)
14. *Festschrift für Hans Jantzen*. Berlin: Gebr. Mann, 1951.
15. Enzweiler, Jo, Hrsg. *Interview Kunst und Wissenschaft. Lorenz Dittmann im Gespräch mit Christof Trepesch*. Saarbrücken: St. Johann GmbH, 2013.
16. Blaha, Agnes. "Der Wiener Kunsthistoriker Fritz Novotny und die wissenschaftliche Rezeption Paul Cézannes". Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie aus dem Dissertationsgebiet Kunstgeschichte, Universität Wien, 2009.
17. Bosch, Manfred. "Nachwort". In Badt, Kurt. "Mir bleibt die Stelle lieb, wo ich gelebt". *Erinnerungen an den Bodensee*, Hrsg. Manfred Bosch, 299–338. Konstanz; München: UVK Verlagsgesellschaft, 2012.
18. Mengden, Linda, van. *Vermeers De Schilderconst in den Interpretationen von Kurt Badt und Hans Sedlmayr: Probleme der Interpretation*. Frankfurt; Bern; New York: Peter Lang, 1984. (Europäische Hochschulschriften).
19. Badt, Kurt, Lorenz Dittmann, und Martin Gosebruch. *Argo. Festschrift. Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970*. Hrsg. Martin Gosebruch und Lorenz Dittmann. Köln: DuMont, 1970.
20. Badt, Kurt. *Kunsttheoretische Versuche*. Köln: DuMont, 1968.
21. Badt, Kurt. *John Constable's Clouds*. Transl. by Stanley Godman. London: Routledge & Kegan Paul, 1950.
22. Gombrich, Ernst H. "Wenn's euch Ernst ist, was zu sagen...: Wandlungen in der Kunstgeschichtsbeachtung". In *Kunsthistoriker in Eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen*, Hrsg. Martina Sitt, 63–100. Berlin: Dietrich Reimer, 1990.
23. Badt, Kurt. *Raumphantasien und Raumillusionen. Das Wesen der Plastik*. Köln: DuMont, 1963.
24. Badt, Kurt. *Die Kunst Cézannes*. München: Prestel-Verlag, 1956.
25. Novotny, Fritz. *Paul Cézanne. Gesammelte Schriften zu seinem Werk und Materialien aus dem Nachlass*. Hrsg. Gabriel Ramin Schor. Wien: Klever Verlag, 2011.
26. Imdahl, Max. *Gesammelte Schriften*. Hrsg. Gottfried Boehm. 3 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, Bd. 3: Reflexion — Theorie — Methode.
27. Dittmann, Lorenz. *Stil. Symbol. Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1967.
28. Strauss, Ernst. *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien*. Hrsg. Lorenz Dittmann. 2<sup>e</sup> Aufl. München; Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1983.
29. Hetzer, Theodor. *Tizian: Geschichte seiner Farbe, die frühen Gemälde, Bildnisse*. Stuttgart: Urachhaus, 1992. (Schriften Theodor Hetzers, Bd. 7).
30. Schöne, Wolfgang. *Über das Licht in der Malerei*. Berlin: Gebr. Mann, 1954.
31. Sedlmayr, Hans. "Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen". *Studium Generale* 13 Jg., H. 6 (1960): 313–24.
32. Pächt, Otto. "Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts". *Kunstwissenschaftliche Forschungen* 2 (1933): 75–100.
33. Conrad-Martius, Hedwig. *Der Raum*. München: Kösel, 1958.
34. Sedlmayr, Hans. "Ikonologie von Neu St. Peter in Rom". *Kunstchronik* 8 (1955): 100–2.
35. Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts: Articles on the History of Art*. Rus. ed. Transl. by V. Simonov. St. Petersburg: Akad. Proekt Publ., 1999. (Mir iskusstv). (In Russian)
36. Hetzer, Theodor. *Zur Geschichte des Bildes von der Antike bis Cézanne*. Stuttgart: Urachhaus, 1998. (Schriften Theodor Hetzers. Hrsg. Gertrude Berthold, Bd. 9).
37. Badt, Kurt. "Zur Bestimmung der Kunst Paul Klees". *Kontur. Zeitschrift für Kunsttheorie*, no. 25 (1965): 2–13.
38. Badt, Kurt. "Raphaels 'Incendio del Borgo'". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 22, no. 1–2 (1959): 35–59.
39. Dittmann, Lorenz. "Die Kunsttheorie Kurt Badts". *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 16 (1971): 56–78.

40. Levy, Evonne. "Sedlmayr and Schapiro Correspond, 1930–1935". *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 59 (2010): 235–63.
41. Vaneian, Stepan. *The Empty Throne: Critical Art History of Hans Sedlmayr*. Moscow: Progress-traditsia Publ., 2004. (In Russian)
42. Badt, Kurt. "Das Symbolische in der Kunst Cézannes". *Christliche Kunstblätter*, H. 3 (1957): 8–13.
43. Badt, Kurt. "Der Gott und der Künstler". *Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft* 64 (1956): 372–92.
44. Badt, Kurt. *Ernst Barlach, der Bildhauer*. Neumünster: Karl Wachholz, 1971. (Schriften der Kunsthalle zu Kiel, H. 1).
45. Kuchling, Heimo. "[Entgegnung]". *Kontur. Zeitschrift für Kunsttheorie*, no. 25 (1965): 14–24.
46. Badt, Kurt. "Die Gestalt Gauguins". *Zeitschrift für Bildende Kunst* 56/32 (1921): 120–8.
47. Badt, Kurt. *Die Farbenlehre van Goghs*. Köln: DuMont, 1961.
48. Badt, Kurt. "Die Plastik Wilhelm Lehmbrucks". *Zeitschrift für Bildende Kunst* 55/31 (1920): 169–82.
49. Badt, Kurt. "German Art: 1945–50". *German Life & Letters* 4, iss. 3 (1951): 189–97.
50. Sedlmayr, Hans. "Von der Plastik: Zum Werk Francesco Messinas". In Sedlmayr, Hans. *Francesco Messina*, s. p. New York: Shorewood, 1978.
51. Gosebruch, Martin. *Wolfgang Klähn und die Krise der Moderne*. Hrsg. Thomas Gädeke. Leipzig: Seemann, 2007.
52. Sedlmayr, Hans. *Grösse und Elend des Menschen: Michelangelo, Rembrandt, Daumier*. Wien: Amandus-Edition, 1948. (Symposion, H. 22).
53. Janhsen-Vukićević, Angeli. "Moderne Kunst und Gegenwart". In Imdahl, Max. *Gesammelte Schriften*, Hrsg. Gottfried Boehm, 7–31. 3 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, Bd. 1: Zur Kunst der Moderne.
54. Chechot, Ivan. "The Problem of the Classical Art and the Barock in the Publications of Heinrich Wölfflin on the Artists of the 17<sup>th</sup> and the 19<sup>th</sup> Centuries". In *Problemy iskusstvovznaniia i khudozhestvennoi kritiki*, 51–108. Leningrad: Izd-vo LGU im. A. A. Zhdanova Publ., 1982. (Voprosy otechestvennogo i zarubezhnogo iskusstva, iss. 2).
55. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lectures on Aesthetics*. 2 vols. St. Petersburg: Nauka Publ., 1999, vol. 1. (Slovo o sushchem).
56. Justi, Carl. *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*: 2 Bde. Bonn: M. Cohen, 1888, Bd. 1.
57. [Justi, Carl]. *Amorphismus in der Kunst. Ein Vortrag gehalten am 9. Juli 1902*. Bonn: Georgi, 1903.
58. Smith, Kimberley. "Eine kleine Welt: Riegl, Expressionism, and the Recovery of Painting". *Brown Working Papers in the Arts and Sciences* 1 (2001): 1–9.
59. Riegl, Alois. *Historische Grammatik der bildenden Künste*. Hrsg. Karl Swoboda and Otto Pächt. Graz: Böhlau, 1966.
60. Foster, H., R. E. Krauss, Y.-A. Bois, B. Buchloh, and D. Joselit. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Rus. ed. Transl. by Georgii Abdushelishvili et al., ed. by Andrei Fomenko and Aleksei Shestakov. Moscow: Ad Marginem Publ., 2015. (In Russian)
61. Worringer, Wilhelm. "On the 20<sup>th</sup> Century Art. Miscellaneous Publications". Rus. ed. Transl., introduce article and comment. by Ivan Chechot, 252–97. In *Metafizicheskie issledovaniia*, chief ed. Boris Sokolov, general ed. by Danila Lanin, Dmitrii Ozerkov, 252–97. St. Petersburg: Aleteiia Publ., 2000, iss. 13: Iskusstvo. (In Russian)
62. Worringer, Wilhelm. *Lukas Cranach*. München; Leipzig: R. Piper & Co., 1908. (Klassische Illustratoren, no. 3).
63. Hetzer, Theodor. "Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800". *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 14 (1950): 7–22.

Received: March 07, 2021

Accepted: May 27, 2021

#### Author's information:

Ivan D. Sablin — PhD in Arts, Associate Professor; Sablin@eu.spb.ru